黑色电影札记*

〔美国〕**保·施拉德**
郝大铮译

法国批评家在1946年看到他们在战时错过的影片时，注意到了潜入美国电影的新的愤世嫉俗、悲观厌世的暗淡情绪。黑暗的色斑在常规的犯罪惊怵片中最为明显，但在颇有名声的情节剧影片里亦灼然可见。

法国鉴赏家不久就发现，他们看到的只是冰山的顶尖：随着时光的流逝，好莱坞的照明暗淡下来，人物更加堕落，主题更加宿命，情调更加悲观。到1949年，美国电影进入了它们最深刻並最具触发性的恐慌的阵痛之中。在此之前的影片，从来不敢对美国生活采取如此严厉的贬抑目光，此后的二十年间，它们也不再敢这样。

好莱坞黑色电影最近又成为使电影观众和批评家再次兴趣盎然的话题。年轻观众和电影学生对黑色电影的迷恋，反映了晚近

---

* 本文选自《电影评论》，第八卷，第1期（1972年春）。作者保罗·施拉德是评论家、编剧、导演，曾任《电影》杂志（洛杉矶）编辑，著有《电影的超验风格》；他担任编剧的影片有《出租汽车司机》（1976）和《愤怒的公牛》（1982），导演的影片有《美国舞男》（1979）、《猫人》（1982）、《三岛由纪夫传》（编导，1985）和《蚊子海岸》（1986）。文中影片年代和编导资料为译者所加。——编者

的美国电影倾向：美国电影又重新重视美国电影的底面。不过，跟«拼命吻我»（1955，罗伯特·阿尔德里奇导演）或«吻别明天»（1950，戈登·道格拉斯导演）这类无情的愤世嫉俗的影片相比，新的自我憎恶的影片«逍遥骑手»（1969，丹尼斯·霍珀导演）和«微寒»（1969，哈斯克尔·魏克斯勒编导摄影）看上去既幼稚又浪漫。随着当前政治情绪愈益麻木不仁，电影观众和导演会发现四十年代后期的黑色电影越来越有吸引力。四十年代之于七十年代，正如三十年代之于六十年代那样。

批评家同样对黑色电影感兴趣。它为这些写家提供了一个鲜为人知的杰出片库（奇怪的是，黑色电影时期既是好莱坞的最佳时期之一，又是最鲜为人知的时期），它给已疲倦于作者论的批评家一个在品种分类和跨导演的风格等新问题上一显身手的机会。到底什么是黑色电影呢？

黑色电影不是一种类型（正如雷蒙·达格纳特在针对海汉姆和格林贝格的«四十年代的好莱坞»一书所发表的异议中有益地指出的那样）。它不像西部片和歹徒片类型那样由环境与冲突来界定，而是由更微妙的调子和情绪的特点来界定。与灰色影片或非白色影片的可能的变体相对的，就是黑色影片。

黑色电影也是电影史上的一个特定时期，就像德国表现主义或法国新浪潮那样。黑色电影大体上指描绘阴暗的危机四伏的城市街道、犯罪与堕落的天地的那些四十年代和五十年代初期的好莱坞影片。

黑色电影是一个很难掌握的时期。它可以追根溯源回到若干过去的时期：三十年代华纳公司的歹徒片、卡尔内和杜威维埃的法国“诗意写实主义”、斯登堡式的情节剧和最远的德国表现主义

犯罪片（朗格的那组《马布斯》影片）。黑色电影可以将其外限一面延伸到《马耳他之鹰》（1941，约翰·休斯顿导演），另一面延伸到《罪恶的接触》（1958，奥逊·威尔斯导演），而从1941年到1953年间的几乎每部好莱坞戏剧性影片，都带有一些黑色因素。黑色电影还有外国支脉，如英国的《第三个人》（1949，卡洛尔·里德）、法国的《精疲力尽》（1960，让—吕克·戈达尔）和《告密人》（1963，让—彼埃尔·梅尔维尔）。

几乎每位批评家都有自己对黑色电影的定义，而且各有支持各自定义的片目和时间表。可是，个人的描述性定义总会有不尽适当之处。一部关于城市夜生活的影片未必就是黑色影片，黑色电影也未必就是关于犯罪和堕落。由于黑色电影是按情调而不是按类型界定的，所以几乎不可能用某一位批评家的描述性定义去同另一位的定义争议。那么，构成一部黑色影片的黑色因素有多少呢？

我不想在定义上面争论，我想还黑色电影以其本来的色彩（各种浓度的黑色），归纳那些文化因素和风格因素，这是做出任何定义都要回答的问题。

我宁愿担着风险用阿瑟·奈特①式的口吻讲话，我想指出，在四十年代的好莱坞有四种产生黑色电影的条件（奈特在《最生动的艺术》一书中所应用的方法的危险性在于使电影史与其说是一宗结构分析的工作，还不如说是艺术与社会力量神奇的相互作用和结合的案例）。下列四种催化因素中的每一种，都能对黑色电影作出定义，黑色调性的特性就是从这些因素的每一种中引伸出来的。

战时与战后的幻灭　二次大战以后对美国最为剧烈的一击，

① 美国权威的电影史学家。——译者

实际上是对三十年代的一种延迟了的反应。自从大萧条以来，电影便用来保持人们精神振奋，它在很大程度上也做到了这一点。这个时期的犯罪片是荷拉修·阿尔杰式的①，是有社会意识的。到三十年代末，开始出现比较阴暗的犯罪片（《你只活一次》，1937，弗里茨·朗格、《怒吼的二十年代》，1939，劳尔·华尔许/阿纳托尔·李特伐克），要不是因为大战的爆发，黑色电影在四十年代初期便会全面发展了。

二次大战期间，替海外生产盟军宣传片和在本土推动爱国主义的需要，削弱了向阴暗电影发展的势头，黑色电影在制片厂系统中颠簸不定，尚难充分崭露头角。大战期间，首批独一无二的黑色电影问世了：《马耳他之鹰》、《玻璃钥匙》（1942，斯图亚特·海斯勒）、《出租的枪》（1942，弗兰克·塔特尔）、《劳拉》(1944，奥托·普莱明格)，但是这批影片缺乏战争结束以后才会出现的那种明显的黑色穿透力。

然而，战争一过，美国影片显然便更具有讽刺性——犯罪片也突然繁荣起来。十五年来，反对美国改良主义电影的压力一直在不断增长，现在一旦获得自由，观众和艺术家都渴望对事物采取不那么乐观主义的观点。不少士兵、小业主和家庭主妇/工厂雇员对回到和平时期经济状况时的幻灭感，直接反映在城市犯罪片的暗淡色彩之中。

战后随之而来的幻灭感，在例如《走投无路》（1945，爱德华·德米屈克）、《蓝色的大丽花》（1946，乔治·马歇尔）、《猜测》（1947，约翰·克伦威尔）、《骑上粉红马》（1947，罗伯特·蒙哥

① 荷拉修·阿尔杰（1832—1899）是十九世纪美国最受欢迎的作家。终生致力于少年文学创作，被青少年视为英雄。他写的故事多是穷孩子变富，善良的人们凭着诚实、不屈不挠的乐观精神和艰苦工作得到报偿——好运从天而降。——译注

马利）这类影片中有直接的表现。在这些影片里，军人复员归来发现他的情人不忠或身亡，或者他的生意伙伴坑骗了他，或者整个社会都是不值得为之奋斗的。战争在继续，不过现在这种对抗带着一种新的烈度转向了美国社会自身。

战后写实主义　战后不久，所有电影生产国纷纷出现了写实主义的复苏。在美国，在下列制片人和导演的影片中也初露端倪：如制片人路易·德·罗什蒙（«92号街的房子»，1945，亨利·哈萨威、«请挂北区 777 号电话»，1948，亨利·哈萨威）和马克·海林格（«杀人者»，1946，罗伯特·西奥德马克、«野蛮暴力»，1947，朱尔斯·达辛），导演如亨利·哈萨威和朱尔斯·达辛。德·罗什蒙—哈萨威 1947 年的«死之吻»骄傲地宣称，“每个场面均系实景拍摄”。即便在德·罗什蒙独特的“时间进行曲”的真实性不再走红以后，真实的外景仍然与黑色电影永久共存。

写实主义运动也符合战后的美国情绪，公众已经看了十多年的一成不变的棚内街景，这无法满足他们想看到更可信更严酷的美国的需求。战后的写实倾向把黑色电影置于与普通老百姓相处的街头巷尾这个对它更合适的地方，从而成功地把黑色电影从高级情节剧领域里分离出来。在德·罗什蒙之前的黑色电影里，看上去肯定比战后写实影片温和得多。像«长眠»（1946，霍华德·霍克斯）和«狄米特里奥的假面»（1944，让·内古莱斯库）这类影片的摄影棚产品的外观削弱了它们的刺激力，使它们与后来的更为真实的对应作品相比，显得彬彬有礼而墨守成规。

德国影响　好莱坞从二十到三十年代，接纳了移居的德国人，这些电影制作者和技术专家大部分与美国已有的电影机制融为一体。好莱坞从未体验过某些持世俗之见的本国同胞所担心的“德国化”，在好莱坞，存在着过分强调德国影响的危险。

但是，到四十年代后期，当好莱坞决心把自身涂成黑色的时候，没有比德国人更伟大的明暗对比法大师了。表现主义布光法始终潜藏在好莱坞影片的表层之下，那么，看到它在黑色电影中突然全面开花，就没有什么可以惊讶的了。同样，大批的德国人和东欧人在电影领域工作，也就没有什么可以惊讶的了：他们包括弗里茨·朗格、罗伯特·西奥德马克、比利·怀尔德、弗兰茨·魏克斯曼、奥托·普莱明格、约翰·布拉姆、阿纳托尔·李特伐克、卡尔·弗洛伊德、马克斯·奥弗尔斯、约翰·阿尔通、道格拉斯·西尔克、弗雷德·津纳曼、威廉·狄特尔、马克斯·施坦纳、埃德加·G．乌尔默、柯蒂斯·伯恩哈特、鲁道夫·马特等。

表面看来，德国表现主义影响及其对棚内人工布光法的倚重，同战后写实主义不事修饰的粗糙外景似乎不能相容，但是黑色电影无以伦比的特性正在于它能够把貌似冲突的因素融成一致的风格。最出色的黑色技术专家把非自然的表现主义布光法引入写实的布景，使整个世界变成一座摄影棚。在«大火车站»（1950，鲁道夫·马特）、«以夜维生»（1949，尼古拉斯·雷伊）和«杀人者»等影片里，有着写实主义与表现主义之间不稳定但令人振奋的结合。

最伟大的黑色大师也许要算匈牙利出生的表现主义摄影师约翰·阿尔通，在必要时他可以在正午时分对时报广场重新布光。没有一个摄影师能够更好地把旧的表现主义技巧用于新的写实主义要求，他在大胆的黑色电影如«一丝不苟的人»(1947，安东尼·曼)、«不公平的待遇»(1948，安东尼·曼)、«本陪审团»(1953，哈利·艾塞克斯编导)、«大爵士乐队»(1955，约瑟夫·H．刘易斯)中的黑白摄影，堪与弗里茨·朗格和卡尔·弗洛伊德这些德国表

现主义大师的作品媲美。

强硬派传统　另一种呼之欲出的影响是“强硬派”剧作家。在三十年代，欧内斯特·海明威、达希尔·哈麦特、雷蒙·钱德勒、詹姆斯·M．凯恩、霍勒斯·麦科伊和约翰·奥哈拉等作者创造了“硬汉”，这是一种把人们从日常情感世界（带有保护性外壳的浪漫主义）中分离出来的愤世嫉俗的行为与思想方式。强硬派作家植根于通俗小说或报刊，他们的主人公以自恋和失败主义的准则生活。强硬的英雄同他们的存在主义复本相比，在现实中是个软蛋（据说加缪是在麦科伊作品的基础上写出《局外人》的），但他却比美国小说所见过的任何东西都要强硬得多。

当四十年代的电影转向美国“硬汉”的道德基质时，强硬派在主角、配角、情节、对白和主题的常规惯例方面，均已准备停当跃跃欲试了。与德国移民一样，强硬派作家手中亦有可供黑色电影定购的风格，反过来，他们对黑色电影从编剧上的影响与德国人对黑色电影摄影的影响一样多。

好莱坞作家当中最强硬的乃是雷蒙·钱德勒本人，他的剧本《加倍赔款》（根据詹姆斯·M·凯恩短篇小说改编），是那个时期写得最好和最有特色的一个。《加倍赔款》（1944，比利·怀尔德）是勾画出黑色电影基本点的第一部影片：卑琐的、不能补偿的、非英雄的；它是对浪漫黑色电影《欲海情魔》（1945，迈克尔·柯蒂兹）和《长眠》的一次突破。

然而，在黑色电影的最后阶段，它先是采用然后绕开了强硬派，像《吻别明天》、《送达医院即死》（1949，鲁道夫·马特）《人行道尽头的地方》（1950，奥托·普莱明格）、《白热》（1949，劳尔·华尔许）和《大暑》（1953，弗里茨·朗格）这类躁狂的神经质的影片，都属于后强硬派：这里的气氛，对老牌的玩世不恭者如钱德

勒来说，都甚至太淡薄了。

风格学　迄今为止尚且没有黑色电影风格学的研究，如果试图在本文中加以解决，任务未免太重。像一切电影运动一样，黑色电影也是从电影技巧的积蓄中引发出来的，要把它的技巧、主题和因果因素连结成为一个风格系统，需要匡费时日。不过，在眼下，我愿意指出黑色电影的常用技巧。

1. 大部分场景都是按夜景布光。歹徒大白天坐在办事处里也拉严窗帘关掉灯。顶灯压得很低，落地灯也很少超出五英尺高。人们总要猜想，如果突然把光全部打到人物身上，他们会不会尖声喊叫缩成一团，就像是日出时刻的吸血鬼一样呢。

2. 正如在德国表现主义中那样，宁愿用斜线与垂直线而不用横线。倾斜感与城市的外观相联系，它与格里菲斯和福特的美国式水平线传统截然相反。斜线旨在分裂银幕，使之不安宁、不稳定。光线以奇特的形状射进黑色电影中不整洁的房间——参差不齐的四边形、钝角三角形、垂直的狭缝——令人怀疑窗户是用小刀割成的。没有一个人物能从不断被光线切成一条一条的空间里作出权威性的发言。安东尼·曼/约翰·阿尔通的«一丝不苟的人»是最富戏剧性的(但绝非是唯一的)一个黑色影片的倾斜线条设计的片例。

3. 为演员和布景提供同等的照明强度。演员常常隐藏在城市夜景的实际画面之中，更明显的是，在他说话时面部总是被阴影遮住。这种阴影效果不同于三十年代著名的华纳公司布光法，那种布光方法用浓重的阴影把中心人物强调出来；而在黑色电影里，中心人物是站在阴影之中，如果布景与人物同样浓重或更为浓重时，自然就造成一种命定的无望情绪。主人公只会一事无成，因为城市会比他存在得更久，即使他尽最大的努力，也会归于失败。

4．构图张力优先于形体动作。典型的黑色电影宁可通过摄影机让镜头围着演员运动，而不愿让演员的形体动作控制场面。《参加必败比赛的拳击手》(1949，罗伯特·怀斯)中击倒罗伯特·雷恩、《以夜维生》中枪击法利·格朗杰、《执行者》(1950，布列塔尼·温达斯特)中处死出租汽车司机和《大爵士乐队》中处死布里安·邓立威，都是用精确的走位、抑制的怒气和压抑的构图表现出来的，它们比二十年前《疤脸大盗》(1932，霍华德·霍克斯)的砰砰敲门和刹车时轮胎发出的刺耳声音或十年后《地下美国》(1960，萨缪尔·富勒编导)中暴烈而富有表现力的动作更接近黑色电影的精神。

5．一种几乎是弗洛伊德式的对水的依恋。空荡荡的黑色街道(甚至是洛杉矶的街道)几乎总是闪着晚间新雨的水光，雨量和戏剧的发展同步增长。除小巷外，船坞和码头是最时兴的会面地点。

6．对浪漫叙事的偏爱。在《邮差总按两遍铃》(1946，泰伊·加奈特)、《劳拉》、《加倍赔款》、《上海小姐》(1948，奥逊·威尔斯)、《来自过去》(1947，雅克·杜涅)和《日落大道》(1950，比利·怀尔德编导)这类影片里，叙事法造成一种韶光不再的情绪：过去已难回复，命运前生注定和笼罩一切的无望。在《来自过去》中，罗伯特·米切姆用如此悲伧的情调讲述他的历史，显然对未来已经绝望：人只能从重新体验命定的过去中获得满足。

7．经常使用复杂的顺时时序来加强对于无望与流逝的时间的感受。《执行者》、《杀人者》、《欲海情魔》、《黑暗的过去》(1948，鲁道夫·马特)、《芝加哥死亡线》(1949，刘易斯·艾伦)、《来自过去》和《杀害》(1956，斯坦利·库布里克编导)等片使用纡曲的时序，使观者处于时间不定向但高度风格化的世界之中。对时间的操纵，不论是轻微的还是复杂的，都常用来强调一种黑色精神：

"如何干"永远比"干什么"重要。

主题　雷蒙·达格纳特在英国«电影»杂志的一篇杰出的文章中叙述了黑色电影的主题(«黑色电影的谱系»，1970年8月)，在本文的短小篇幅里要想重做他那份全面的工作，我看是很愚蠢的。达格纳特把黑色电影划分成十一个主题范围，虽然人们可能会批评他的有些具体编组，但他的确涵盖了黑色电影的全部范围(他对三百多部影片进行了主题划分)。

在达格纳特的每种黑色主题(黑色寡妇、在逃凶手、活鬼等等)中，人们发现，三十年代的向上的动力已经终止，边疆热已经转换成妄想狂和幽闭恐怖。卑琐的歹徒转眼间飞黄腾达坐上交椅，侦探因厌恶而退出警方，年轻女主角闲极无聊，便去绑架杀害别人。

然而，达格纳特并未触及可能是压倒一切的黑色主题：眷恋过去和现在，但却恐惧未来。黑色影片的主人公害怕向前看，只求活一天算一天，如果连这样都行不通，便退缩到过去。因此黑色影片的技巧强调失败、怀旧、无重点、不安全，再把这些自我怀疑沉浸到个人手法与风格之中。在这样的一个天地中是风格至上的，这就是能把人从无意义中分离出来的一切。钱德勒在描述他自己的虚构世界时，描述了这个基本的黑色主题："这不是一个很甜蜜的世界，但这是你生活于其间的世界，而某些精神倔强、头脑冷静的作家，能够用它构成十分有趣的图案。"

黑色电影可以进一步分为三大阶段。第一阶段，战争时期，大体上是1941—1946年，这是侦探和孤独客的阶段，是钱德勒、哈麦特和格林的阶段，也是鲍嘉和白考儿、莱德和莱克①的阶段，

① 指亨弗莱·鲍嘉、洛伦·白考儿、艾伦·莱德和维洛尼卡·莱克。——译者

是柯蒂兹和加奈特那样的有身分的导演的阶段，这些影片在摄影棚内拍摄，而且一般来说对白多于动作。这一时期的摄影棚式的影片外观反映在下列这些影片中：«马耳他之鹰»、«卡萨布兰卡»（1942，迈克尔·柯蒂兹）、«煤气灯下»（1944，乔治·顾柯）、«出租的枪»、«房客»（1943，约翰·布拉姆）、«绿窗艳影»（1944，弗里茨·朗格）、«欲海情魔»、«爱德华医生»（1945，阿尔弗莱德·希区柯克）、«长眠»、«劳拉»、«失去的周末»（1946，比利·怀尔德）、«占有与丧失»（1945，霍华德·霍克斯）、«堕落天使»（1945，奥图·普莱明格）、«吉尔达»（1945，查尔斯·维多）、«谋杀，我亲爱的»（1944，爱德华·德米屈克）、«邮差总按两遍铃»、«暗潭»（1944，安德烈·德·托特）、«红色街道»（1946，弗里茨·朗格）、«夜色好黑»、«玻璃钥匙»、«狄米特里奥的假面»和«阴阳镜»（1946，罗伯特·西奥德马克）。

怀尔德/钱德勒的«加倍赔款»提供了一个通往黑色电影战后阶段的桥梁。此片毫无畏惧的黑色视像，在1944年使人感到震惊，当时，本片几乎被派拉蒙公司、海斯办公室和本片明星弗雷德·麦克茂莱通力合作禁止发行。但在三年以后，«加倍赔款»之类的影片从制片厂的生产线上成批出厂了。

第二阶段是1945—1949年的战后写实主义时期（各阶段时间上重叠，影片亦是如此；这些阶段是大体划分而成的，其中有许多例外）。这一时期的影片更趋向于街头犯罪、政治腐败和警方例行公事等问题。理查德·康特、伯特·兰开斯特、查尔斯·麦格劳等扮演的不大浪漫的主人公更适应于这个时期，哈萨威、达辛和卡赞等无产者导演也是这样。这一阶段写实的城市情境表现在下列这些影片中：«92号街的房子»、«杀人者»、«不公平的待遇»、«暴行»（1948，弗雷德·津纳曼）、«联邦车站»、«死之吻»、

«强尼·奥克洛克»、«邪恶之力»（1948，亚伯拉罕·波隆斯基）、«猜测»、«骑上粉红马»、«黑暗走廊»（1947，台尔默·戴夫斯）、«城市的呼喊»（1948，罗伯特·西奥德马克）、«参加必败比赛的拳击手»、«一丝不苟的人»、«请挂北区777号电话»、«野蛮暴力»、«大钟»（1947，约翰·法罗）、«窃贼的公路»（1949，朱尔斯·达辛）、«无悔»（1948，埃德加·G．乌尔默）、«圈套»（1948'安德烈·德·托特）、«飞去来器!»（1947，艾利亚·卡赞）和«裸城»（1948，朱尔斯·达辛）。

黑色电影的第三也是最后的阶段1949—1953年，是精神病行为和自杀冲动的时期。看来黑色英雄经受了十年的失望重压，开始变成喜剧演员。患有精神病的凶手，在第一个时期曾是值得研究的对象（«阴阳镜»中的奥丽薇亚·德·哈维兰），在第二个时期是次要的威胁（«死之吻»中的理查德·威德马克），现在成了主动行事的主人公（«吻别明天»中的詹姆斯·凯格尼）。对«枪迷»（1950，约瑟夫·H．刘易斯）中的精神变态并无借口可言——就是"迷"。詹姆斯·凯格尼神经质地卷土重来，他的不稳定性可与青年演员罗伯特·雷恩、李·马文等相比。这是乙级黑色电影时期，也是像雷伊和华尔许这种倾向精神分析的导演的时期。下列这类影片中反映了人格崩溃的强力：«白热»、«枪迷»、«送达医院即死»、«捕获»（1948，马克斯·奥弗尔斯）、«以夜继生»、«人行道尽头的地方»、«吻别明天»、«侦探故事»（1951，威廉·惠勒）、«孤独地方»（1950，尼古拉斯·雷伊）、«本陪审团»、«正面朝下的王牌»（1951，比利·怀尔德编导）、«街头恐慌»（1950，艾利亚·卡赞）、«大暑»、«在危险场所»（1951，尼古拉斯·雷伊）和«日落大道»。

这第三阶段是黑色电影的精华时期。有些批评家可能支持早

期的"灰色"情节剧，另外一些支持战后"街头"影片，但黑色电影的最后阶段却最富美学和社会学方面的穿透意义。经过十年坚定地摆脱浪漫传统的努力，后期黑色电影终于抓住了时代的病根：因为公众荣誉、英雄传统、人格完整，最后是心理的稳定性均已丧失殆尽。第三阶段的影片具有痛苦的自觉：它们似乎理解自身处于建立在失望与崩溃之上的漫长传统的尽头，但并不以此为忤。最好的和最具特色的黑色电影（«枪迷»、«白热»、«来自过去»、«吻别明天»、«送达医院即死»、«以夜维生»和«大暑»）位于这一时期的终点，而且是自觉性的产物。第三阶段充满了面临绝路的英雄：«大暑»和«人行道尽头的地方»是城市警察的终点站，«正面朝下的王牌»是新闻记者的终点站，由维克托·萨维尔制片的斯皮雷恩系列影片（«本陪审团»、«久候»、«拼命吻我»）是侦探的终点站，«日落大道»是黑色寡妇的终点站，«白热»和«吻别明天»是歹徒的终点站，«送达医院即死»是约翰·陀式美国人①的终点站。

与此相应的是，黑色电影的杰作姗姗来迟，即1955年出品的«拼命吻我»。它由于时间拖后而具有一种超然自立和无精打采的感觉——它位于一个漫长的低劣传统的末端。侦探主角麦克·哈默经历了堕落的最后阶段。他是一个卑琐的"卧室侦探"，他对此并无不安，因为他周围的世界也并不怎么好。拉尔夫·米克尔扮演哈默，一个小人中的小人，这是他的最佳演出。罗伯特·阿尔德里奇嬉笑怒骂式的执导，把黑色推到了最低级最堕落的色情地步。哈默翻遍下层社会去搜寻"非同一般的底细"，最后他找到了，却原来是——玩笑中的玩笑——一颗爆炸的原子弹。在一个

① 约翰·陀是弗兰克·卡普拉的影片«会见约翰·陀»（1941）的主人公，是三十年代美国平民的乐观主义民主理想的化身。——译注

炸弹拥有最后发言权的世界上，主角的非人性和无意义不过是小事一桩。

五十年代中期前后，黑色电影趋于沉寂。有一些著名的迟到的影片，如«拼命吻我»、刘易斯/阿尔通的«大爵士乐队»，而黑色电影的墓志铭是«罪恶的接触»，但是从总体来看，一种新风格的犯罪片自此开始流行。

正如麦卡锡和艾森豪威尔的崛起所显示的，美国人渴望看到他们自己更为中产阶级的形象。犯罪必须迁往郊区。罪犯穿起灰色法兰绒套装①，脚掌走痛的警察换成沿着高速公路歪歪倒倒地驶来的"快速部队"。想要进行任何社会批评都需要毫无道理地从外表上肯定美国的生活方式。从技术上要求充分照明和特写的电视，逐渐削弱了德国（风格的）影响；当然，彩色影片自然成为对"黑色"外观的最后一击。

像西格尔、弗莱谢、卡尔森和富勒这样的新导演，以及像«天罗地网»、«M小队»、«比赛阵容»和«公路巡逻»这样的电视片，已经携手创造出了新型的犯罪剧。这种转变可以从萨缪尔·富勒1953年摄制的«在南街偶遇的人»中看到，这是一部把黑色外观和赤色恐怖揉合在一起的影片。理查德·威德马克与简·彼得斯的水边场面有最佳的黑色传统，但接下来的地铁中的火并则显示出富勒是一位更愿适应五十年代中后期犯罪片流派的导演。

黑色电影起码是一个大有创造力的时期——也许是好莱坞历史上最有创造力的时期，即使不以它的高峰作品而以它的平均值作品来衡量亦是如此。你可以任意挑选一部黑色影片，它都会比

① 灰色法兰绒套装泛指坐办公室的中高级职员。——译者

任意挑选的默片喜剧、歌舞片、西部片等等拍得更好（例如约瑟夫·H．刘易斯的乙级黑色电影要比刘易斯的乙级西部片高明）。作为一个整体的时期，黑色电影达到了不寻常的艺术高水平。

黑色电影似乎能把每种专业如导演、摄影师、编剧或演员的特长都调动出来。一部黑色电影能造成一个艺术家事业曲线上的最高点，这种事已经屡见不鲜。例如，有些导演在黑色电影中拍出了他们的最佳作品（斯图尔特·海斯勒、罗伯特·西奥德马克、戈登·道格拉斯、爱德华·德米屈克、约翰·布拉姆、约翰·克伦威尔、劳尔·华尔许、亨利·哈萨威）；其他一些导演从黑色电影起步，在我看来，再没有重新达到他们最初的高度（奥图·普莱明格、鲁道夫·马特、尼古拉斯·雷伊、罗伯特·怀斯、朱尔斯·达辛、理查德·弗莱谢、约翰·休斯顿、安德烈·德·托特和罗伯特·阿尔德里奇）；还有一些导演在其他模式中拍过伟大的影片，也拍出了伟大的黑色电影（奥逊·威尔斯、马克斯·奥弗尔斯、弗里茨·朗格、艾利亚·卡赞、霍华斯·霍克斯、罗伯特·罗森、安东尼·曼、约瑟夫·洛塞、阿尔弗雷德·希区柯克和斯坦利·库布里克）。不论人们是否同意这个具体表解，它的讯息是无可辩驳的：黑色电影实际上适合于每个导演的事业（在证实这一情况时只有两个有趣的例外：金·维多和让·雷诺阿）。

黑色电影看来释放了每个介入者的创造力。它为艺术家提供了拍摄过去禁用的主题的机会，但又比较合乎常规，足以保护影片中的平庸之处。摄影师可以是高度个人风格化的，而演员则受到摄影师的庇护。直至许多年之后，批评家才能区分出伟大的导演和伟大的黑色导演。

黑色电影出色的创造性，使得对它的长期忽视更加令人难解。当然，法国人对这个时期的研究盖有年矣（波尔德和寿美东的

《黑色电影全貌》出版于1955年)，但是美国批评家直到最近仍宁愿研究西部片、歌舞片或歹徒片，而不是黑色影片。

忽视的原因有些是表面现象，有些则打中了黑色风格的要害。由于黑色电影注重于表现腐化与失望，长期以来被认为是美国性格的畸变。而具有纯朴道德观念的西部片和具有荷拉修·阿尔杰[①]价值的歹徒片，则被认为比黑色电影更有美国特点。

由于黑色电影在预算方面最适合于低成本的乙级片，而许多最佳的黑色电影也都是乙级片，这一事实加强了上述偏见。这种奇怪的经济方面的势利眼光，在某些批评圈子内依然存在：高成本的劣货比低成本的劣货更值得人们注意，赞扬一部乙级片不知怎么的就算是轻视了（常常是有意地）一部甲级片。

过去十年间，在美国出现了一次批评方面的复兴，但黑色电影当时又被错过了。那次复兴是有利于作者（导演）的，而黑色电影又不属于作者电影。作者论批评的兴趣在于导演的不同个性；黑色电影的批评则关注于导演之间的共性。

然而，黑色电影遭受忽视的根本原因，在于对它的分析更多的是依靠画面设计，而不是依靠社会学，而美国批评家在领会有关视觉风格方面的东西时，总是表现得迟钝。就像黑色影片中的主人公一样，黑色电影对风格比对主题更感兴趣，美国批评家从传统上却对主题比对风格更感兴趣。

美国批评家永远首先是社会学家，其次才是科学家：即影片因与广大群众相关方才重要，如果一部影片出了偏差，多半是因为风格以某种方式"侵犯"了主题。黑色电影根据相反的原则行事：主题隐于风格之中，而去夸耀伪装的主题（"中产阶级的价

① 参看第66页注。——编者

值最优”)，这与它的风格是抵触的。虽然我相信每部影片都是风格决定主题的，但对于社会学批评家来说，在风格分析之外去讨论西部片和歹徒片的主题是比较容易的，但对黑色电影来说就不那么简单了。

三十年代歹徒片首先是对这个国家所发生的事情的反映。黑色电影同样也是一种社会学反映，却比歹徒片更深入。到了黑色电影的末期，它进入了一场与它所反映的素材进行的生死搏斗；它试图使美国接受一种建立在风格基础上的对于生活的道德观。这本身就是矛盾的——它试图在一个重视主题的文化中提倡风格，这迫使黑色电影走上旨在从艺术上使人激奋的迂迴曲折的道路。黑色电影抨击并阐释它的社会基础，待到黑色电影的末期，创造出一个不仅仅是从社会学反映的新的艺术世界，创造出一个美国习性的梦魔般的世界，它与其说是反映，不如说是创造。

由于黑色电影首先是一种风格，由于它通过视觉而不是通过主题去表现它的矛盾冲突，由于它意识到它自身的特性，黑色电影便能够对社会学问题做出艺术解决。基于这些原因，«拼命吻我»、«吻别明天»和«枪迷»等片可以成为艺术作品，而从这个意义上说，«疤脸大盗»、«人民公敌»和«小凯撒»等歹徒片则永远不能。